

Образ Китая в творчестве С. Моэма

Кипплинговская идея несоединимости миров Востока и Запада становится главной в произведениях С. Моэма «На китайской ширме» (*On A Chinese Screen*, 1922), «К востоку от Суэца» (*East of Suez*, 1922), «Узорный покров» / «Разрисованная вуаль» (*The Painted Veil*, 1925). Все три произведения принадлежат к разным жанрам (пьеса, сборник эссе, роман), но все они реализуют одну концепцию образа восточной страны, которая существует уже в сборнике эссе.

В пьесе автор прямо отсылает к указанной оппозиции, первоначально опровергая ее: «Кто сказал, что Восток — это Восток, а Запад — это Запад, и им никогда не встретиться? Непостижимое сердце Китая заходится смехом от той же шутки, которая вызывает колики у герцогини в Лондоне и финансиста в Нью-Йорке» [1]. Персонаж, произносящий эти слова, оказывается жертвой своего непонимания истинной сущности Востока. Вся пьеса построена как переход от обсуждения и осуждения стереотипа («Я не сомневаюсь, есть исключения, но в целом евразийцы шумные и вульгарные. И не скажут правду, даже если будут стараться» [Там же]), к его утверждению через события сюжета. Главная героиня, евразийка Дейзи, разрушает жизнь своего мужа и бывшего возлюбленного, пытаясь добиться воссоединения с последним посредством интриг и попытки убийства; ее действия несут смерть и разрушение для жизни тех, кто ее окружает. Героиня оказывается носителем всех возможных пороков: продажной женщиной, курильщицей опиума, способной на обман и преступление, тем самым подтверждая стереотип даже сверх того, что в него вкладывается. «Азиатскость» Дейзи является синонимом ее порочности, не случайно ее истинная сущность проявляется по мере того, как она меняет европейский костюм на платье маньчжурской принцессы и делает себе макияж, традиционный для китайянок. Собственно китайский мир представлен двумя персонажами-китайцами, это ама, мать Дейзи, и Ли Тай Ченг, китайский торговец, бывший любовник Дейзи. Он является носителем идеологии покоренного Китая, а его диалог с английским любовником героини становится идеологическим поединком, в котором англичанин, стремящийся существовать по правилам

чести, утверждает необходимость для Китая «честно и искренне принять поучение Запада», а китаец утверждает превосходство китайской древней цивилизации («Ведь мы уже были цивилизованными людьми, когда вы жили в пещерах и ходили в шкурах» [1]) и угрожает возмездием. Для китайцев в пьесе нет моральных принципов, когда речь идет о европейцах, а все виды смешения двух цивилизаций осуждаются обеими сторонами, с той разницей, что англичане отторгают евразийцев, а китайцы принимают их как своих («Ты не находишь себе места, несчастна и не удовлетворена, потому что борешься с инстинктами, заложенными в тебя в те времена, когда белый человек был голым, голодным дикарем. Придет день, когда ты сдашься. Сбросишь облик белой женщины, как выношенную одежду. Вернешься в Китай, как уставший ребенок возвращается к матери. И найдешь покой в объятьях нашей великой расы» [Там же]).

В романе трагическая история семейной жизни главных героев, английской семейной пары, разворачивается на фоне Китая; действие развивается также на территории колонии, но только в мире белых. Собственно граница между двумя мирами обозначена метафорой, вынесенной в заглавие: «узорный покров» — не только психологическая невозможность общения между супругами в романе, но и грань, разделяющая мир европейцев и китайцев.

Ключевым символическим образом в сборнике эссе и романе становится образ некоего тонкого слоя (его нет в пьесе, там идеология автора выражена весьма прямолинейно), разграничивающего два противопоставленных мира — Запад и Восток. Это китайская ширма и разрисованная вуаль. В обоих случаях этот символ разграничения покрыт узором, который можно воспринимать как узор из предрассудков и предубеждений. Образ китайской ширмы получает сюжетное обоснование в эссе «Гостиная миледи», где героиня покупает небольшой китайский храм и превращает его в английскую гостиную. Здесь задается идеология сборника эссе Мозма, где китайская ширма становится символом превращения старинной и богатой культуры в придаток империи с гораздо более скромной историей и культурой, более бытовым мировосприятием, статус великой империи снижается до роли английской провинции, а китайская ширма превращается в атрибут английского провинциального интерьера, созданного на месте памятника культуры: «Разумеется, на лондонскую гостиную это не очень похоже, — сказала она. — Но такая гостиная вполне может быть в каком-нибудь милом английском городке» [2, с. 9–10]. Кроме того, она символизирует и отношение колонистов к стране, которую они не принимают и в глубине души и стремятся

превратить в часть Англии: «Ей понадобилась ширма и ничего не попишешь, пришлось купить китайскую, однако, как она остроумно заметила, ведь и в Англии вполне можно поставить у себя китайскую ширму» [2, с. 9].

Идея тонкой и гибкой перегородки между двумя мирами задается и заглавием первого эссе «Занавес поднимается». Читатель здесь ставится в положение наблюдателя, который по определению не может проникнуть в тайну Востока, воплощенную в образе пекинской повозки с занавешенным окном. Способ восприятия этого мира предложен автором через предположения о тех, кто может находиться в повозке — это ученый, обладающий бесполезным теперь, но драгоценным знанием о прошлом, символ ушедшей великой цивилизации, или «певица в роскошных шелках, в богато вышитой кофте, с нефритовыми булавками в черных волосах» [Там же, с. 7], символизирующая декоративную красоту Востока. Таким образом, задается восприятие Востока как экзотической тайны в традициях романтизма или как некоего знания, недоступного западному уму, в реалистической традиции.

В предисловии к роману Мюльм указывает на то, что сюжет почерпнут им у Данте, а Китай становится фоном, на котором события сюжета могут разворачиваться в современности.

Эпиграф к роману отсылает читателя к сонету П. Б. Шелли:

Сонет

Узорный не откидывай покров,
Что жизнью мы зовем, пока живем,
Хотя, помимо призрачных даров,
Не обретаем ничего на нем;
Над бездною, где нет иных миров,
Лишь судьбы наши: страх с мечтой вдвоем.
Я знал того, кто превозмог запрет,
Любви взыскав нежным сердцем так,
Что был он там, где никакой привет
Не обнадешит нас, где только мрак;
Неосторожный шел за шагом шаг,
Среди теней блуждающий просвет,
Дух в чаянье обетованных благ,
Взыскав истины, которой нет.

(1818) [4, с. 48]

Уже в этом сонете задается философская основа образа покровы: идея суетности жизни, реализующаяся на сюжетном уровне в любовной истории романа, и идея смерти как тайны, не имеющей разгадки, не реализующей той смысловой потенции, которая ожидается читателем, определяющей суть образа Китая.

В сборнике чередуются эссе, представляющие собой преимущественно картины природы Китая, и эссе, содержащие обобщенные портреты китайцев («Юноша», «Старуха») и небольшие сюжетные истории, построенные по новеллистическому принципу, т. е. содержащие неожиданную развязку.

Важную роль играют картины природы и древних городов Китая («Занавес поднимается», «Рассвет», «Дорога», «Арабеска», «Сумерки», «Город, построенный на скале»); их дополняют своего рода лирические отступления, когда природа Китая становится лишь поводом для развертывания лирического размышления, имеющего универсальный характер и в большей или меньшей степени объединяющего через сознание путешественника два противоположных мира («Романтика», «Дождь», «Равнина», отчасти это есть и в эссе «Рассвет»). В некоторых эссе даются зарисовки, связанные с социальной жизнью, и в них также чаще всего преобладает образ европейского наблюдателя — автора, либо создающего типичную зарисовку путешествия («Гостиница»), либо дискутирующего с распространенными представлениями европейцев о жизни на Востоке («Опиумный притон»).

Дополняют образ вневременного, вечного Китая, находящегося за пределами видимого «узора», за пеленой поверхностного мышления, эссе также описательного характера, рисующие универсальные человеческие типы («Монгольский вождь», «Картина», «Юноша», «Метампсихоза» (человек со свинкой), «Возлияние богам» (образ старухи)), находящиеся за пределами китайской нищеты и неравенства, воплощаемых чаще всего в образах кули («Вьючный скот», «Песнь реки» и др.) и восточной декоративности («Обломок», «Вопрос»), подменяющей в глазах европейца подлинную глубину древней культуры.

В романе рассматриваются два типа существования европейца в мире колонии в качестве постоянного жителя. Первый — это путь французских монахинь, который оценивается как жизненный подвиг во имя духовных ценностей и не приводит их к отказу от своей идентичности — в монастыре царит дух Франции. Второй — это путь Уоддингтона, человека, принявшего мир Китая как собственный (в его доме живет влюбленная в него маньчжурская «леди», он хорошо знает китайскую литературу,

исповедует даосизм): «Ей казалось, что он, может быть, бессознательно, проникся представлением китайцев, будто европейцы — варвары, а их жизнь — сплошное безумие; только в Китае жизнь устроена так, что разумный человек может усмотреть в ней что-то реальное. Тут было о чем подумать: до сих пор Кити слышала только, что китайцы — народ вырождающийся, грязный, отвратительный. Словно приподнялся на минутку уголок занавеса, и ей открылся мир, полный красок и значения, какой ей и во сне не снился» [3, с. 124]. Как и в предшествующей литературе, потеря идентичности для британца чревата «наказанием»: Уоддингтон вызывает симпатию, но несостоятельность его способа существования обозначена алкоголизмом, который в колониальном романе становится распространенным маркером психологического дискомфорта, вызванного кризисом идентичности.

В романе Моэма, как и в литературе этого периода в целом, отчетливо прослеживается тенденция к изображению англичан как национального целого, они ощущают себя членами общества колонистов, безусловно готовы оказать помощь себе подобному и вместе противопоставлены чужому им миру колонии. Оба главных героя — чужие в Китае, сохраняющие свою английскую идентичность, а вместе с ней и все психологические особенности национального характера — замкнутость, неспособность выражать свои чувства. Соприкосновение с миром Китая или, скорее, с трудностями колониальной жизни только для героини служит возможностью пересмотреть свои взгляды, героя же приводит к гибели.

В пьесе тема смерти организует и сюжетный, и символический планы. Смерть настигает английского возлюбленного героини, отступившего от своих моральных принципов, среди которых и верность всей расе. Дейзи выступает как своего рода женщина-дьявол, несущая смерть и разрушение и в жизнь мужа, оставшегося в живых лишь случайно, и в жизнь любовника. Символический план задан в описании обстановки в пьесе. Уже в первой картине описываются лавки торговцев, в одной из которых делают гробы, а в центре другой находится чучело крокодила. Этот образ китайской улицы является первым и единственным в пьесе, в остальных картинах происходит действие (чаще всего в интерьерах), но первая картина, существующая как отдельный образ Китая и задающая систему смыслов пьесы, его лишена.

В сборнике «На китайской ширме» в целом ряде эссе, как и в двух других произведениях, эксплицитно утверждается мысль о национальной замкнутости англичан, их нежелании понимать мир, в котором они живут, об их ограниченности миром традиционных английских ценностей

(«Страх», «Фаннинги». «Консул»). В то же время и здесь образ Китая имплицитно ассоциируется со смертью, что дает внутреннее оправдание нежеланию англичан ассимилироваться в стране.

Тема смерти объединяет целый ряд эссе, например «Дорога», «Город, построенный на скале»; здесь восприятие Китая как мертвой, ушедшей в прошлое культуры, тесно увязывается с мыслью о ее чуждости европейцу: «Но все эти люди чужды вам, как вы чужды им. У вас нет ключа к их тайне. Ибо хотя довольно во многом они с вами схожи, это вам не помогает, а наоборот подчеркивает различия, разделяющие вас» [2, с. 220].

Возрождение связывается автором с Западом, но не с политическим и экономическим присутствием Англии в Китае (в эссе «Столовая» тема разрушения прежнего мира объединяет колонистов и колонию), а с добротой и духовностью, присущей самоотверженным католическим монахиням, противопоставляющим универсальную христианскую доброту древней жестокости Китая, где одна из традиций — умерщвление младенцев в специальном месте на кладбище — «Башне младенцев» («Городские достопримечательности»). Заплатив по 20 центов за каждого, монахини принимают их в приют, возвращая к жизни уже в новой традиции, прививая новые ценности.

Таким образом, во всех произведениях образ Китая создает вневременной, вечностный план, становясь для героев-англичан местом испытаний, подчас непосильных для них. Эксплицитно выраженные автором социальные идеи об угнетенности китайцев, пренебрежении европейцев к ценностям их древней культуры, вступают в противоречие с имплицитным утверждением образа Китая как «места смерти» для европейцев и места отсутствия жизни как таковой, что акцентируется через разведение плана вечного, вневременного, ассоциирующегося с Китаем и смертью, и социально-бытового, ассоциирующегося с Англией и жизнью.

1. *Мозм С.* К востоку от Суэца / пер. с англ. В. Вебера [Электрон. ресурс]. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/m/moem_somerset

2. *Мозм С.* На китайской ширме / пер. с англ. И. Гуровой. М., 2010.

3. *Мозм С.* Узорный покров / пер. с англ. М. Лорие. М., 2007.

4. *Шелли П. Б.* Избранные произведения: Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды. М., 1998.